

ЖИВОПИСЬ ШКОЛЫ КУСКО КАК МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ

Е. В. Новосёлова

МИРЭА – Российский технологический университет, Москва, Россия
Helena-Novoselova@yandex.ru

В статье рассматривается феномен кусканской школы живописи (одного из наиболее самобытных явлений культурной жизни не только стран Андского региона, но и всей Латинской Америки в колониальный период) как отражение мировоззрения индейцев колониального периода. Важность этих визуальных источников обусловлена тем, что они создавались самими индейцами, хотя и под контролем испанского клира с целью христианизации местного населения. Несмотря на значимость тематики и немалое количество посвященных ей исследований, многие аспекты проблемы еще не нашли исчерпывающего истолкования. Во многом это касается как раз идеологических и мировоззренческих аспектов. В связи с этим перед автором стояла задача рассмотреть полотна не с сугубо искусствоведческих, а с семиотических позиций: какие аспекты мировоззрения стоят за тем или иным символом и мотивом. Для решения этой задачи автор анализирует ряд живописных полотен школы Куско (наиболее перспективных с точки зрения целей исследования) с целью выявить содержащиеся в них мировоззренческие элементы, которые нашли отражение в образах, мотивах, цветопередаче. Проведение такого анализа невозможно без привлечения сравнительных данных из других источников по особенностям индейского мировоззрения, прежде всего письменных. Единоразовность создания обеих групп источников позволяет проводить релевантные параллели относительно одних и тех же объектов исследования. В первую очередь для удобства и наглядности анализа автор проводит типологизацию мировоззренческих элементов по принципу происхождения. Традиционно их можно поделить на индейские, испано-христианские и смешанные. Автор также дает краткий обзор основных художественных традиций, оказавших влияние на становление школы (испанское барокко, индейские верования и элементы искусства и пр.). Анализ художественных и стилистических особенностей произведений с точки зрения их идеологического содержания позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, многие символы и мотивы школы Куско прямо восходят к индейским верованиям доиспанской эпохи. Во-вторых, многие эти символы и мотивы не являются эксплицитными, а считываются без особых затруднений. В-третьих, испано-христианские элементы носят во многом внешний, декларативный характер с рядом уступок по отношению к языческим мотивам. Все это говорит о том, что мировоззрение индейцев колониального периода было сложным и многогранным по своему составу. При этом важно отметить, что ни одна из мировоззренческих систем не пред-

стает в своем исходном виде, что было вызвано драматическим процессом столкновения двух этих систем и созданием на их базе новой. Тем не менее, исходя из анализа полотен школы Куско, есть основания считать, что в этой мозаичной системе индейского мировоззрения доиспанские элементы могут считаться преобладающими. Все это свидетельствует о подлинном синтезе мировоззрений и о метисном характере самой школы Куско как культурного и социального явления.

Ключевые слова: школа Куско, история и культура Перу, колониальный период, религия.

THE CUZCO SCHOOL PAINTING AS A WORLDVIEW MODEL

Elena V. Novoselova

Russian Technological University (MIREA), Moscow, Russian Federation
Helena-Novoselova@yandex.ru

The article considers the phenomenon of the Cuzco School of painting (one of the most original phenomena of cultural life not only in the Andean region, but also in Latin America in general during the colonial period) as a reflection of the worldview of the Indians of the colonial period. Indians themselves created paintings, although under the control of the Spanish clergy, in order to Christianize the local population, which makes these visual sources important. Despite the significance of the topic and the number of studies devoted to it, many aspects of the problem have not yet been fully interpreted. In many ways, this applies to ideological and worldview aspects. In this regard, the author analyses Cuzco paintings in semiotic, rather than purely artistic, terms: what aspects of the worldview are behind a particular symbol and motif. To solve this problem, the author analyzes a number of paintings of the Cuzco School (the most promising for the research) in order to identify the worldview elements – reflected in the images, motifs, and colors – the paintings contain. It is impossible to conduct such an analysis without using comparative data from other sources on the peculiarities of the Indian worldview, especially written ones. The simultaneous creation of both groups of sources allows drawing relevant parallels with respect to the same research objects. For the convenience and clarity of the analysis, the author typologizes worldview elements based on the principle of origin. Traditionally, they can be divided into Indian, Spanish-Christian, and mixed. The author also gives a brief overview of the main artistic traditions that influenced the formation of the school (Spanish Baroque, Indian beliefs and elements of art, etc.). The analysis of the artistic and stylistic features of the works from the point of view of their ideological content allows drawing the following conclusions. Firstly, many of the symbols and motifs of the Cuzco

School go directly back to pre-Hispanic Indian beliefs. Secondly, many of these symbols and motifs are not explicit yet can be read without much effort. Thirdly, the Spanish-Christian elements are largely external, declarative in nature, with a number of concessions to pagan motives. All this suggests that the worldview of the Indians of the colonial period was complex and multifaceted in its composition. At the same time, it is important to note that none of the worldview systems appears in its original form because of the dramatic process of the collision of these two systems and the creation of a new one on their basis. Nevertheless, based on the analysis of the paintings of the Cuzco School, there is reason to believe that in this mosaic system of the Indian worldview, pre-Hispanic elements can be considered pre-existing. All this testifies to a genuine synthesis of worldviews and to the mestizo character of the Cuzco School as a cultural and social phenomenon.

Keywords: Cuzco School, history and culture of Peru, colonial period, religion.

DOI 10.23951/2312-7899-2021-1-124-141

Вопрос возникновения и функционирования тех или иных аспектов мировоззрения является одним из актуальных направлений гуманитарных исследований. Современный этап развития науки требует междисциплинарности, более глобальных подходов и расширения источниковой базы. Изучение различных аспектов мировоззрения индейцев колониальной эпохи не является исключением.

В свою очередь, Кусканская школа живописи, развивавшаяся преимущественно в XVII–XVIII вв., по праву считается одним из самых ярких явлений латиноамериканской культуры колониального периода. Свое название она получила в честь города Куско, который был столицей государства инков. Поскольку в ее основе лежит сочетание индейских и европейских традиций, она часто рассматривается как модель культурной метисации [Valenzuela 2015, 155]. Сам этот термин не является бесспорным [Wuffarden, Kusunoki 2016, 61], однако я буду им пользоваться в силу его относительной общепринятости. Важно то, что полотна школы Куско несут в себе несомненные следы культурного взаимодействия испанского и индейского начал. При этом они создавались индейцами и для индейцев (подробнее всего об этом аспекте у [Mesa, Gisbert 1982; Benavente Velarde 1995], хотя и под контролем испанского клира. В связи с этим открывается возможность рассмотреть школу Куско как про-

дукт мировоззрения индейца колониальной эпохи. Конечно, экстраполировать результаты такого исследования на всех перуанских индейцев наивно. Однако определенный уровень обобщения кажется мне уместным, поскольку в пределах бывшей империи инков средства и методы христианизации местного населения были примерно одинаковыми. Христианизация и была основной целью создания художественных произведений, известных как школа Куско, однако их содержание представляется намного более широким, охватывающим различные аспекты мировоззрения индейцев в переломную для них эпоху.

Именно анализ этих аспектов на основе полотен школы Куско является главной целью настоящей статьи. Для ее достижения необходимо решить следующие задачи: 1) оценить общее состояние источниковой и историографической базы; 2) проанализировать составные элементы индейского мировоззрения с точки зрения их функционирования и происхождения; 3) определить соотношение этих элементов и сделать выводы относительно общих особенностей индейского мировоззрения.

Главным источником исследования послужит ряд живописных полотен, относящихся к школе Куско. Выбор конкретных произведений призван продемонстрировать как сюжетное разнообразие, так и многовариантность культурно-мировоззренческого фона создателей и адресатов этих картин¹.

В целом тематика, связанная со школой Куско, не относится к малоисследованным. На русском языке соответствующих работ не так много: среди них можно назвать статью Н. А. Шелешневой под названием «Живопись в Перу» в сборнике «Культура Перу» [Шелешнева 1975, 273–305] и в особенности ряд работ Л. И. Тананаевой, посвященных колониальному искусству Перу и его связям с искусством Восточной Европы того же периода. Эти работы носят преимущественно искусствоведческий характер, то есть их авторы не преследуют цель рассмотреть живопись как отражение особенностей мировоззрения отдельных элементов колониального общества. При этом в испаноязычной культурологической и искусствоведческой литературе школа Куско не обделена вниманием исследователей и изучается в различных аспектах. Особенно часто к этой тематике обращаются перуанские и испанские ученые. Среди наиболее

¹ Наибольшее число репродукций (а именно 615) отдельным томом опубликовано в труде Хосе де Меса и Терезы Гисберт [Mesa, Gisbert 1982], но, к сожалению, в черно-белом варианте. Поэтому я пользовалась рядом более современных исследований, содержащих многочисленные цветные репродукции [Kusunoki, Wuffarden 2016; Cohen 2015; Servat, Miró-Quesada, Cáceres 2017].

авторитетных работ можно отметить монографию «История кусканской живописи» Хосе де Меса и Терезы Гисберт [Mesa, Gisbert 1982], ставшую уже классической. В последние десятилетия, помимо традиционного культурологического и искусствоведческого подходов, заметно повышение интереса зарубежных авторов к идеологическим и мировоззренческим аспектам кусканской живописи [Gisbert 2004; Kusunoki, Wuffarden 2016; Okada 2017; Bosisio 2017]. Однако некоторые сюжеты (например, соотношение индейского и испано-христианского начал как компонентов индейского мировоззрения, интерпретация некоторых символов) требуют дальнейшей разработки. С целью отчасти восполнить эту лауну и написана данная статья.

Более того, эта тематика вызывает интерес не только среди научных кругов: в качестве подтверждения приведу тот факт, что в Музее искусств Лимы с сентября 2016 по январь 2017 г. проводилась масштабная выставка, посвященная школе Куско. Это показывает ее актуальность не только как объекта научного изучения, но и как живого компонента современной перуанской культуры.

Тем не менее ряд аспектов тематики нуждается в дальнейшей разработке и уточнении. Проанализировать каждый в рамках одной статьи невозможно, я лишь постараюсь сосредоточиться на тех, которые имеют первостепенное значение с точки зрения мировоззрения индейцев и его трансформации.

Какие же элементы, особенности живописи школы Куско могут рассматриваться как элементы индейского мировоззрения? Прежде всего, это элементы, несущие смысловую нагрузку, которая так или иначе связана с мировосприятием. Поскольку речь идет о живописи, они выражаются посредством тех или иных визуальных образов. Это могут быть как цельные сюжеты, так и отдельные символы. Сам набор этих сюжетов и символов неоднократно исследовался [Mesa, Gisbert 1982; Pizarro Gómez 2003, 197–213], однако в фрагментарном виде, вследствие чего необходимо вернуться к этому вопросу.

Традиционно сюжеты и символы школы Куско делятся на «индейские» и «европейские», «христианские». От такого деления сложно уйти, поскольку оно имеет под собой реальные основания. Однако такое деление в известной мере условно, о чем подробнее будет сказано ниже.

Если говорить о цельных сюжетах, характерных для школы Куско, то практически все они связаны с христианством. Это Тайная вечеря, Богоматерь с младенцем, сцены с участием различных свя-

тых и архангелов. С этой точки зрения кусканская живопись почти не отличается от религиозной европейской того же периода. Это объясняется тем давлением, которому подвергалось индейское мировоззрение той эпохи. Выше уже отмечалось, что живопись школы Куско, как и колониальное искусство религиозной направленности в целом, имела большое дидактическое значение для христианизации местного населения [Sarfson, Madrid 201, 257], при этом наибольшую роль в этом играл Орден иезуитов [Cohen Suarez 2015, 8]. Можно сказать, что она шла двумя путями: с одной стороны, это христианизация новообращенной паствы, с другой – вовлечение в орбиту новой религии местного искусства посредством художников индейского происхождения (именно они были творцами произведений живописи школы Куско [Campbell 2009, 101–113]).

Среди наиболее распространенных сюжетов выделяются связанные с Девой Марией в различных ипостасях и периодах жизни. Мать Иисуса Христа пользовалась особым почитанием в Испании, и здесь мы видим пример несомненного переноса мировоззренческой парадигмы из одной системы (испанское христианство) в другую (картина мира недавно обращенных индейцев). Схожая ситуация наблюдалась не только в Перу: достаточно вспомнить пример Новой Испании, где почитание Девы Марии Гваделупской получило широкое распространение. Вероятно, причины успеха и популярности этого священного образа кроются не только в его активной пропаганде со стороны испанского клира, но и в том, что он отвечал духовным чаяниям индейцев, имел определенные параллели в их исконных верованиях [Cohen 2015, 23].

Еще один ключевой образ – это Святая Троица. Его распространенность можно объяснить той дидактической ролью, которая ему отводилась. Концепция Троицы является одной из центральных в христианстве; вместе с тем ее следует признать одной из самых сложных для понимания. Наиболее распространенный способ изображения Троицы в школе Куско – это ее передача в виде трех либо совершенно одинаковых фигур [Servat, Miró-Quesada, Cáceres 2017, 57–58; Wuffarden, Kusunoki 2016, 222; Cohen 2015, 89], либо различающихся только одеждами [Cohen 2015, 88]. Еще об одном способе – в виде человека с тремя лицами – будет рассказано ниже. Очевидно, все эти способы отличались от того, как изображалась Троица в испанской традиции того же периода: в виде молодого человека, старца и голубя для Отца, Сына и Святого духа соответственно. Причины этого, вероятно, опять же дидактические. Едва ли носители политеистического мировоззрения, каковыми являлись индейцы,

верно бы поняли такую визуальную передачу концепции Троицы: они бы восприняли ее не как целое, а как три не связанных между собой образа. Изображение же трех одинаковых персонажей наглядно показывает их нерушимую связь и внутреннее единство.

Однако испанские и – шире – европейские мировоззренческие элементы в школе Куско не ограничивались только религией. К таковым могут быть причислены и художественные традиции, о которых при разговоре о живописи нельзя не упомянуть. В первую очередь это барочное искусство, влияние которого на кусканскую живопись несомненно. Европейское барокко само по себе крайне неоднородно географически и хронологически [Maravall 1975, 42; Esquivias 2015, 11], но этот круг можно сузить, приняв во внимание, что наибольшее влияние на кусканскую живопись оказало в первую очередь испанское, а также итальянское и фламандское барокко. При этом стилистические особенности самой испанской культуры XVII в. до сих пор являются предметом дискуссий [Ведюшкин, Попова 2012, 586], что лишь подчеркивает неоднозначный характер испанского влияния на перуанскую культуру.

В качестве иллюстрации несомненного барочного влияния на кусканскую живопись можно привести следующий пример. Почти обязательным элементом многих жанровых сцен религиозной испанской живописи является пейзаж как фон, на котором развиваются события. Как следствие одна из его главных функций – не отвлекать внимание от происходящего. Точно такую же парадигму мы наблюдаем и в школе Куско. Везде, где появляется пейзаж (например, на картинах «Святое семейство» [Wuffarden, Kusunoki 2016, 139] или «Сон младенца Иисуса» [Cohen 2015, 282]), он выполняет сугубо фоновую функцию. Учитывая, что живопись как самостоятельный вид искусства в древнем Перу не существовал, неудивительно, что многие концепты просто копировались индейскими художниками. Более удивительным кажется то, что при написании этих пейзажей индейские авторы не отталкивались от знакомой им действительности, о чем уже отмечалось в литературе [Mosberg 2013, 33; Mesa, Gisbert 1982, 259]. Изображения природы, а также флоры и фауны лишены какой бы то ни было индивидуальности и местного колорита, напоминая условные райские кущи на множестве европейских полотен. Причина, возможно, заключается в том, что индейские художники не воспринимали пейзаж как нечто, обладающее высокой смысловой нагрузкой, поэтому и не считали нужным обогащать его дополнительными элементами. Высказывалась также точка зрения, что такая тенденция была вызвана

стремлением «уйти» от реальной действительности [Mesa, Gisbert 1982, 259], другими словами, от тех проблем (в том числе и мировоззренческих), которые стояли перед индейцами.

Однако простого визуального сравнения достаточно, чтобы понять существенную разницу между европейской барочной живописью и школой Куско. Последнее куда проще с технической точки зрения и значительно ярче, богаче с точки зрения декора по сравнению со своими европейскими прототипами. Кроме того, персонажи на полотнах кусканской живописи стилистически отличаются от тех, что можно увидеть на картинах европейского барокко: они более статичны, в них практически нет динамики. Возможно, это следствие переноса в новый жанр элементов более привычного: для индейского религиозного искусства куда более типичны монументальные формы (прежде всего скульптура, хотя есть сведения и о существовании живописи в смысле, близком европейскому [Arguedo 2013, 202]), в которых передать динамику сложнее.

Можно говорить и о смещении идейных акцентов: если европейское барокко содержит весомый элемент светского начала и служит важным компонентом потестарной имагологии [Esquivias 2015, 83], то в кусканской живописи этот компонент практически отсутствует. Таким образом, индейские художники приняли общие правила игры (жанр, тематика), существенным образом изменив ее содержание. Впрочем, степень и характер этих изменений продолжает быть предметом дискуссий [Gareis 1999, 269].

Образом на стыке христианского и индейского можно признать изображения Иисуса Христа в виде младенца в традиционных инкских одеждах [Kusunoki, Wuffarden 2016, 84, 112]. Иисус предстает в ипостаси Спасителя Мира, на что указывает положение его рук [Kusunoki, Wuffarden 2016, 84]. В свою очередь в одеждах, а во втором случае даже в антропологическом облике младенца (что в целом не было характерно для школы Куско, о чем речь пойдет ниже) несомненно угадываются инкские черты. Как известно, одежда и украшения были важным показателем статуса инки; впрочем, одного из самых главных социальных маркеров – массивных золотых украшений в ушах [Garcilaso 1985, 60] – вышеупомянутые образы не содержат. Видимо, такое изображение Иисуса выглядело бы слишком индейским. Считается, что такое изображение младенца было создано под влиянием иезуитов, которые уделяли большое внимание инкорпорации индейской знати (и в особенности непосредственно инков) в колониальное общество [Kusunoki, Wuffarden 2016, 83]. С одной стороны, подобное изображение Христа должно было

полюстить им, а с другой – быть знакомым и понятным более широким массам индейцев за счет использования привычных для них символов власти. Так элементы христианского и языческого мировоззрения фактически слились воедино, однако несомненно, что использование сугубо инкских иконографических элементов было возможно лишь с потерей ряда оригинальных смысловых элементов [Kusinoki, Wuffarden 2016, 3].

Какие же элементы, характерные для школы Куско, могут быть названы элементами индейского, языческого мировоззрения? Это преимущественно не целостные образы, а их отдельные элементы и символы. Кроме того, большинство из них прямо связаны с религиозными верованиями индейцев доиспанского периода. Среди таковых можно назвать обилие золотых декоративных элементов (ил. 1). Это особенно бросается в глаза при ее сравнении с другими традициями живописи того же периода, в том числе испанской. С одной стороны, это может и не являться идейно значимым элементом. Однако если посмотреть, какую роль золото играло в доиспанских культурах Южной Америки, кажется очевидным, что это не так. Как известно, золото почиталось индейцами как металл, посвященный богу солнца, – отсюда его общепринятое обозначение как «пота солнца». Исследователи уже обращали внимание на почитание золота инками в связи с кусканской живописью [Тананаева 2013, 540–541; Wuffarden, Kusunoki 2016, 106], однако здесь необходимо сделать важное уточнение. Правильнее говорить именно об общеандской особенности почитания этого металла: будь она сугубо инкской и навязанной другим народам, она бы едва ли сохранилась. Как известно, при резкой смене религиозных парадигм наиболее живучими оказываются пласты, связанные именно с народной религиозностью; в то же время элементы «официального», государственного культа довольно быстро предаются забвению [Rosado, Rojas 2008, 18]. Так или иначе неудивительно, что новообращенные индейцы проецировали свои традиционные воззрения на новую религию, обильно украшая золотом связанные с ней предметы и таким образом придавая им ценность с точки зрения своих исконных верований.

Еще одним идейно значимым элементом доиспанского мировоззрения является образ луны, который появляется, в частности, на полотне «Непорочное зачатие», написанном анонимным художником [Kusinoki, Wuffarden 2016, 127], а также на ряде других картин. Здесь мы видим Деву Марию, у ног которой находится изображение изогнутого полумесяца. Богиня Луны была одним из самых

почитаемых божеств во всех культурах Андской цивилизации, о религиозных верованиях которых имеются хоть какие-то сведения. Инки считали Луну супругой Солнца, их сыном был первый правивший Инка [Garcilaso 1985, 186], а носители прибрежной культуры Чиму и вовсе почитали ее как верховное божество [Calancha 1977, 1239]. Представленный на этой картине лунный концепт можно трактовать двояко. С одной стороны, нахождение луны у ног Девы Марии может служить символом подчинения старой религии новой, с другой – налицо стремление индейцев привнести в христианство знакомые и понятные им мировоззренческие символы.

С Девой Марией связан еще один концепт, прямо восходящий к индейским языческим верованиям. Это традиция изображать фигуру Девы Марии в виде трапеции, очертания которой напоминают гору. Предпринимались попытки объяснить это стремлением художников обеспечить себе большее пространство для разного рода декоративных элементов [Kellmen 1967, 209], но их следует считать поверхностными и не учитывающими особенности мировоззрения носителей данной традиции. Выдвигаются также версии об испанском прототипе таких изображений [Kusinoki, Wuffarden 2016, 127]. Тем не менее наиболее правдоподобной мне кажется следующая точка зрения: такое изображение Девы Марии связано со стремлением индейцев наделить ее чертами Пачамамы, общеандской богини земли. Было также высказано предположение, что речь идет не только о воспроизведении образа Пачамамы, но и уак (то есть в принципе концепта сакрального в индейском понимании) в целом [Bosisio 2017, 289–292].

Характерно, что при изображении других персонажей такой синтез двух образов не прослеживается. Зачастую он передается посредством придания одежде Девы Марии трапециевидной формы, но как минимум в одном случае (полотно из собрания Монетного музея в Потоси) Богоматерь прямо изображается в виде горы с лицом и руками [Gisbert 2004, 17]. На склонах этой «горы» изображены тропы, деревья, стада различных животных и люди, занимающиеся разнообразными делами, что лишь усиливает ассоциации с землей. Само это смешение двух образов не вызывает особого удивления: божество земли для любого земледельческого общества является одним из самых почитаемых, поэтому стремление наделить его атрибутами объекта нового поклонения хорошо вписывается в картину болезненной смены религиозной парадигмы. Случай Перу здесь не уникален, достаточно вспомнить распространенное среди европейских народов наделение святых атрибутами старых языческих божеств.



Ил. 1. Дева Копакабанская с дарительницей. Первая половина XVIII в. Из собрания Музея искусств имени Святой Терезы, Арекипа, Перу. Фото автора



Ил. 2. Изображение Троицы в виде человека с тремя лицами. 1750–1770 гг. Из собрания Музея искусств Лимы, Перу. Фото автора

Гора и пещера как религиозные символы также являлись важными компонентами традиционного мировоззрения индейцев [Blas Valera 1956, 13]. Этот концепт широко распространен не только в андской, но и в общеамериканской традиции. Достаточно вспомнить пирамиды, построенные по прообразу горы и получившие широкое распространение в Мезоамерике. В обеих цивилизациях гора служила символом начала, перворождения. Эти представления эксплуатировались инками в их династическом мифе, согласно одной версии которого первые инки появились из пещеры под названием Пакаритамбо, которая располагалась в горе [Новосёлова 2014, 134]. Этими причинами объясняется живучесть концепта в колониальную эпоху и его сохранение как элемента индейского мировоззрения.

С вышеупомянутым полотном связан еще один интересный мотив. У «подножия» Девы Марии – Пачамамы – изображен индеец в богатых одеждах и с обилием золотых украшений, которого с высокой долей уверенности можно идентифицировать как инку. Он передает золотой предмет, напоминающий кадило, мальчику в красном. Возможно, это символическое изображение признания индейцами

верховенства христианства над их исконными верованиями, но эта интерпретация нуждается в дальнейшем уточнении. Однако аналогичную интерпретацию можно считать бесспорной в случае полотна, на котором волхв предстает в облике инки [Gisbert 2004, 77–78].

Языческим по своему происхождению можно считать также мотив цветов, широко распространенный в декоре полотен школы Куско. Он появляется на многих полотнах, например «Дева Росарио де Помата» [Cohen 201, 46] и «Дева Варфоломейская» [Cohen 2015, 57]. Вплоть до настоящего времени цветы являются элементом жертвоприношений в среде перуанских индейцев, проводимых по случаю тех или иных важных событий. В доиспанские времена цветы не относились к ключевым компонентам жертвоприношений (таковыми являлись люди и ламы) [Cobo 1892, 275–276; Murúa 2001, 407–408], однако позже, в связи с невозможностью открыто проводить жертвоприношения в соответствии с древними традициями, ситуация могла измениться.

Важным мировоззренческим компонентом является символика цвета, свойственная тому или иному мировосприятию. Цветовая гамма большинства полотен школы Куско показывает ее несомненную близость именно андской картине мира. Зачастую индейские художники делали акцент на различных оттенках красного, горчичного, золотистого. Красный и желтый, а также голубой в древних культурах Перу были символически связаны с идеей верховной власти [Seldes, Bugucúa, Siracusano, Maier, Abad 2002, 225]. Кроме того, именно такая гамма свойственна керамике и текстилю доинкских культур горных областей Перу [Carlson 2009] – самым массовым художественным изделиям Андской цивилизации. Как в случае с золотом, здесь мы имеем дело с пережитками не только доиспанской элитарной, но и «народной» культуры. Перенос же потестарной доколумбовой символики на христианские образы можно объяснить теми реалиями, которые сложились в колониальном обществе: на религию победителей вольно или невольно переносились черты старой. Тем самым признавались неизбежность и необратимость религиозных трансформаций.

Еще один показательный пример доиспанского мировоззренческого элемента – это обилие местных, перуанских реалий в рамках сюжетов, чуждых этим реалиям. Преимущественно эти мотивы приводятся исследователями в качестве аргумента, доказывающего синкретический характер кусканской живописи. В частности, на полотнах школы Куско, изображающих тайную вечерю (самое известное полотно с таким сюжетом хранится в кафедральном соборе

г. Куско [Cohen 2015, 83], однако оно не является единственным в своем роде [Kusinoki, Wuffarden 2016, 263]), в центре стола можно увидеть сугубо перуанское блюдо – жареную морскую свинку. Сама по себе эта перекройка чуждого культурного пространства в соответствии с собственными представлениями не является уникальной для колониального Перу, и можно привести примеры аналогичных процессов во множестве культур. Для нас же важно, что таким образом индейцы делали чуждую им христианскую традицию ближе к их собственным представлениям, адаптируя ее в соответствии с собственным видением мира.

Однако есть основания утверждать, что степень этой адаптации могла контролироваться испанским клиром (весьма показательный факт – в рассматриваемый период люди индейского происхождения были практически лишены возможности сделать духовную карьеру). На это указывает внешность Девы Марии, Троицы и святых на полотнах школы Куско – все они изображаются типичными европейцами, хотя логично предположить, что в рамках адаптации христианских мотивов художники-индейцы придали бы им более привычный для себя внешний облик. Из этого правила могли быть исключения, но они лишь подтверждают правило [Servat, Miró-Quesada, Cáceres 2017, 27]. Видимо, подобная «вольность» в трактовке священных образов была для испанцев недопустима. Эта позиция может рассматриваться и как проявление характерных особенностей перуанского колониального общества, в котором индейцы и близкие к ним социальные группы находились на задворках (за исключением узкой прослойки индейской знати – подробнее ниже), в отличие от испанцев и креолов. В контексте этих отношений неудивительно, что духовенство ратовало за то, чтобы придать персонажам Священного писания европеидный облик, тем самым подчеркивая пропасть между властвовавшими и подчиненными.

В завершение анализа индейских элементов необходимо сделать важную ремарку. Нетрудно сделать вывод, что эти элементы легко узнаваемы: очевидно, индейцы, рассматривая картины, без труда их узнавали. Аллегоризм не свойственен школе Куско, что можно объяснить новизной такого искусства для индейцев.

Нельзя не упомянуть об особой категории мировоззренческих элементов, которые, будучи по своему происхождению христианскими, столь органично вписались в картину индейского мировоззрения, что стали рассматриваться как элементы индейской картины мира. Эти обстоятельства уже отмечались в литературе, о чем речь пойдет ниже, однако они нуждаются в дальнейшей интерпретации.

Пожалуй, самый известный и вместе с тем показательный пример такого рода – это традиция изображения Троицы в виде человека с тремя лицами (ил. 2). В Европе в Средние века и раннее Новое время подобные изображения встречались, хотя, судя по всему, и не очень часто. В 1628 году папа Урбан VIII счел такой способ изображения Троицы еретическим и запретил его, приказав уничтожить существовавшие на тот момент изображения [Sarfson, Madrid 2014, 261]. Однако в Новом Свете в рамках школы Куско этот мотив получил широкое распространение и продолжал практиковаться даже после папского запрета. Большинство исследователей полагает (и у меня нет причин подвергать сомнению это утверждение), что причина этого в следующем: такой максимально наглядный способ изображения Троицы в большей степени отвечал особенностям мировоззрения индейцев, чем ее общепринятая в то время трактовка. В свете этого неудивительно, что священники ради осуществления главной цели – христианизации индейцев – были готовы пойти на некоторые отступления от канона.

В связи с этим возникает вопрос целесообразности деления мотивов на индейские и условно европейские в ситуации, когда становится возможной своеобразная инверсия, то есть переход мотива из одного мировоззренческого поля в другой. Вследствие ее наглядности совсем отказываться от нее, пожалуй, преждевременно. Однако в контексте изучения картины мира колониальных индейцев Перу происхождение того или иного мотива мне кажется фактом более второстепенным, нежели особенности его функционирования. Даже констатация того, что буквализм в изображении Троицы не является прерогативой колониальной Америки, не столь важна [Тананаева 2013, 617–618]. Важно то, что такого рода изображения хорошо согласуются с политеистической концепцией божественного [Sarfson, Madrid 2014, 262], характерной для огромного числа архаических культур, в том числе и андских.

При исследовании проблемы индейского мировоззрения на материале произведений школы Куско неизбежно возникает вопрос о преобладании тех или иных компонентов. Другими словами, какая мировоззренческая система преобладала в сознании перуанских индейцев колониального периода: еще языческая или уже христианская? Или правильнее говорить о некоем синкретическом мировоззрении, включающем в себя как языческие, так и христианские компоненты?

С одной стороны, проведенный выше анализ произведений школы Куско наглядно показывает сосуществование элементов обеих

мировоззренческих систем. Однако можно ли говорить о подлинном синтезе², то есть возникновении чего-то принципиально нового, не сводимого к сумме исходных элементов [Шемякин 2008, 182]? На мой взгляд, мировоззрение, отраженное на полотнах школы Куско, отвечает этим требованиям. Ни одна из картин мира (ни индейская, ни испано-христианская) не появляется здесь в чистом, исходном виде.

Можно с уверенностью утверждать, что христианское мировоззрение, навязываемое испанцами индейцам, было воспринято ими с известными трансформациями. Это неизбежный процесс при столкновении столь непохожих друг на друга религиозных парадигм, следствием которого стала религиозная трансформация индейского общества. В любом традиционном социуме религия является стержнем культуры, и при ее смене неизбежны изменения фундаментального характера. Противостояние католицизма и традиционных андских верований стало важным компонентом общественной жизни Перу рассматриваемого периода [Iwasaki 2018, 16].

Как следствие можно утверждать, что мировоззрение, отраженное на полотнах школы Куско, появилось в результате смешения элементов индейского и испанского мировоззрений, причем в виде не механического соединения, а своеобразного единства, в котором исходные элементы подверглись трансформации и переосмыслению. Их неповторимое сочетание и определяет самобытность такого феномена, как индейское мировоззрение колониальной эпохи. Тем не менее проведенный выше анализ позволяет прийти к выводу, что исконно индейские компоненты в структуре мировоззрения индейцев все-таки преобладали. Это и неудивительно, поскольку переход к новой религии – всегда сложный и порой нелинейный процесс, требующий много времени для своего полного завершения. Определенную роль в этом сыграли и социальные причины: в рассматриваемый период индейские элементы имели некоторое значение в колониальном обществе. В первую очередь это касается индейской знати, важнейшим компонентом самоидентификации которой было как раз инкское прошлое [Cajías de la Vega 2004, 151; Okada 2017, 36]. Показательно, что закат школы Куско можно отнести к концу XVIII в. Именно тогда состоялось крупное индейское восстание под руководством Тупака Амару (1780–1783 гг.), которое рассматривается рядом ученых как важнейшее событие истории Перу в XVIII столетии [Osorio 2008, 11–12]. Вряд ли это можно счи-

² В данном случае термин «синтез» может, на мой взгляд, употребляться как синоним понятия «метисация».

тать простым совпадением: после подавления восстания колониальная администрация усиленными темпами взялась за искоренение индейского наследия, составной частью которого и была школа Куско.

В качестве заключения отмечу, что антропологический аспект функционирования школы Куско как феномена заключается именно в процессе синтеза элементов различного происхождения в единый мировоззренческий комплекс. Степень завершенности этого процесса, конечно, вопрос спорный, но само его наличие несомненно. Мы видим ситуацию, когда различные по своему происхождению мировоззренческие элементы предстают в виде хоть и мозаичной, но вполне цельной картины, в которой находится место как христианским, так и языческим компонентам. В сущности, перед нами еще один пример синкретического мировоззрения, характерного для эпохи смещения религиозной парадигмы. Некоторые исследователи идут еще дальше, характеризуя таким образом и мировоззрение современных индейцев Андского региона [Spedding 2008, 22]. Как бы то ни было, любое произведение школы Куско вполне может служить метафорой для мировоззрения индейцев колониальной эпохи – христианского по форме и во многом языческого по сути.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ведюшкин, Попова 2012 – *Ведюшкин В. А., Попова Г. А. (ред.) История Испании. Т. I. С древнейших времен до конца XVII века. Москва: Индрик, 2012.*
- Новосёлова 2014 – *Новосёлова Е. В. Происхождение инков сквозь призму мифологической традиции // Восток, Европа, Америка в древности. Вып. 3. Сборник научных трудов XVIII Сергеевских чтений. Москва, 2014. С. 131–145.*
- Тананаева 2013 – *Тананаева Л. И. О маньеризме и барокко. Очерки искусства Центрально-Восточной Европы и Латинской Америки конца XVI – XVII вв. Москва: Прогресс-Традиция, 2013. 648 с.*
- Шелешнева 1975 – *Шелешнева Н. А. Живопись Перу // Культура Перу. Москва: Наука, 1975. С. 273–305.*
- Шемякин 2008 – *Шемякин Я. Г. Latinoамериканская культура и религиозный синкретизм // Культурология. № 1. 2008. С. 181–185.*
- Argumedo 2013 – *Argumedo R. S. Cusco y la herencia del barroco andino. Cusco: Municipalidad del Cusco, 2013.*

- Benavente Velarde 1995 – *Benavente Velarde T.* Historia del arte cusqueño. Pintores cusqueños de la colonia. Qusco: Municipalidad del Qosqo, 1995.
- Blas Valera 1956 – *Blas Valera.* Costumbres antiguas del Perú. Mexico: Secretaria de educación pública, 1956.
- Blasco Esquivias 2015 – *Blasco Esquivias B.* Introducción al arte barroco. El gran teatro del mundo. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015.
- Bosisio, Pehnos 2017 – *Bosisio M. A., Penhos M.* Vírgenes y wakas: mecanismos de la representación en las imágenes de culto coloniales // Mestizajes en diálogo. VII encuentro internacional sobre barroco. La Paz: Fundación Visión Cultural. 2017. P. 285–293.
- Calancha 1977 – *Calancha A. de la.* Crónica moralizada. T. IV. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.
- Cajías de la Vega 2004 – *Cajías de la Vega F.* Barroco y nacionalismo inca // Barroco y fuentes de la diversidad cultural. Memoria del II encuentro internacional. La Paz: Viceministerio de Cultura, Unión Latina. 2004. P. 151–153.
- Campbell 2009 – *Campbell A. B.* El sincretismo en la pintura de la Escuela Cuzqueña // Cultura. Lima. 23: 001-100. 2009. P. 101–111.
- Carlson 2010 – *Carlson U.* Imágenes y símbolos en el antiguo Perú: una contribución a la Interpretación figurativa de sus tejidos. URL: <http://uwe-carlson.com/wp-content/uploads/2018/03/Interpretación-del-simbolismo-en-antiguos-tejidos-peruanos1-1.pdf>
- Cobo 1892 – *Cobo B.* Historia del Nuevo Mundo. T. III. Sevilla: Imp. de E. Rasco, 1892.
- Cohen 2015 – *Cohen S. A.* Pintura colonial cuzqueña. El esplendor del arte en los Andes. Cuzco: Haynanka ediciones, 2015.
- Garcilaso 1985 – *Garcilaso de la Vega I.* Comentarios reales. T. II. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Gareis 1999 – *Gareis I.* Wie Engel und Teufel in die Neue Welt kamen. Imaginationen von Gut und Böse im kolonialen Amerika // Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde. Bd. 45. 1999. S. 257–273.
- Gisbert 2004 – *Gisbert T.* Iconografía y mitos indígenas en el arte. La Paz: Edit. Gilbert y CIA, 2004.
- Kusunoki, Wuffarden 2016 – *Kusunoki R., Wuffarden L. E. (ed.).* Arte colonial. Lima: MALI, 2016.
- Kusunoki, Wuffarden 2016 – *Kusunoki R., Wuffarden L. E. (ed.).* Pintura cuzqueña. Lima: MALI, 2016.
- Iwasaki 2018 – *Iwasaki F.* ¡Aplaca, Señor, tu ira! Lo maravilloso y lo imaginario en Lima colonial. Madrid: FCE, Fundación Biblioteca Manuel de Javier Rodríguez Ganuza, 2018.

- Maravall 1975 – *Maravall J. A.* La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.
- Mesa, Gisbert 1982 – *Mesa J. de, Gisbert T.* Historia de la pintura cuzqueña. T. I. Lima: Fundación antiguo N. Wiese, Banco N. Wiese LIDO, 1982.
- Murúa 2001 – *Murúa M. De.* Historia general del Perú. Madrid: Dastin, 2001.
- Okada 2017 – *Okada H.* «Lo indígena» en el arte colonial: ¿expresión inconsciente o imagen manipulada? // Mestizajes en diálogo. VII encuentro internacional sobre barroco. La Paz: Fundación Visión Cultural. 2017. P. 29–36.
- Osorio 2008 – *Osorio Tejada N.* Consideraciones preliminares para el estudio del siglo XVIII en el Mundo Andino // Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. № 67. 2008. P. 9–27.
- Pizarro Gómez 2003 – *Pizarro Gómez F. J.* Identidad y mestizaje en el arte barroco andino. La iconografía // Barroco. Actas do II Congresso Internacional. Oporto: Universidade do Porto, 2003. P. 197–213.
- Batalla Rosado, Rojas 2008 – *Batalla Rosado J. J., Rojas J. L. de.* La religión azteca. Madrid: Editorial Trotta, 2008.
- Sarfson, Madrid 2013 – *Sarfson S., Madrid R.* Viejos dioses para un Nuevo Mundo: los símbolos en la pintura Cuzqueña de los siglos XVII y XVIII // El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto. Zaragoza: La Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza. 2013. P. 255–264.
- Seldes et al. 2002 – *Seldes A, Burucúa J.E, Siracusano G, Maier M. S., Abad G. E.* Green, Yellow, and Red Pigments in South American Painting, 1610–1780 // Journal of the American Institute for Conservation. Vol. 41. No. 3 (Autumn – Winter, 2002). P. 225–242.
- Servat et al. 2017 – *Servat A., Miró-Quesada C., Cáceres R.* Pintura virreinal en los Andes. Colección Celso Pastor de la Torre. Lima: ICPNA, 2017.
- Spedding 2008 – *Spedding P. A.* Religión en Los Andes: extirpación de idolatrías y modernidad de la fe andina. La Paz: Instituto Superior Ecuménico Andina de Teología, 2008.
- Stastny 2013 – *Stastny Mosberg F.* Estudios del arte colonial. V. I. Lima: MALI, 2013.
- Valenzuela 2015 – *Valenzuela F. A.* Pintura colonial andina. Estructura simbólica y sincretismo // Atenea 512. II Sem. 2015. P. 153–169.

Материал поступил в редакцию 03.02.2020